
LAS FUNCIONES DEL ARTE COMO OBJETO DE INVESTIGACION INTEGRAL

MAYRA LUZ PEREZ & DOLORES TORRES

Profesora y directora
de la Escuela de Artes y Letras de la Universidad Centroamericana (UCA)

El presente estudio forma parte de un trabajo investigativo sobre "El desarrollo del Arte en Nicaragua después de la Revolución", el cual ha sido llevado a cabo por el equipo de profesores de la Escuela de Artes y Letras en la Universidad Centroamericana.

Dicho estudio plantea un análisis general sobre el quehacer artístico dentro del marco teórico de la cultura universal y de la nacional; todo ello como reporte para un análisis del arte en Nicaragua a partir de 1979, cuya publicación se llevará a cabo posteriormente.

Los temas **El Arte como fenómeno cultural** y **Hacia la desalienación del Arte** fueron realizados por Mayra Luz Pérez Díaz y los otros dos temas **La cultura artística: su función estética y comunicativa** y **El Arte como forma de conciencia social** por Dolores G. Torres.

El arte como fenómeno cultural

El intento de derivar el concepto de arte del fenómeno de un pueblo resulta una tarea desmitificadora, dadas las connotaciones ideales y hasta románticas que uno y otro conllevan. Inicialmente, se puede partir de la consideración que por su mismo origen histórico, la cultura no es un hecho metafórico, antes bien, no puede desligarse de la base real histórica ni de los medios productivos. Marcuse señala que un

nuevo examen de la cultura entraña la relación de los valores con los hechos no como un problema lógico o epistemológico, sino como un problema de estructura social, y añade que sólo podemos hablar de una cultura existente (pasada o presente) si los fines y valores representativos fueran trasplantados de algún modo a la realidad social.

En este sentido, la historia de la cultura se definiría esencialmente como un "conjun-

to de valores materiales y espirituales, así como de los procedimientos para crearlos, aplicarlos y transmitirlos, obtenidos por el hombre en el proceso de la práctica histórico-social". (1)

Si bien existe en dicha definición un momento material, la evolución histórica sitúa por encima de ese hecho los llamados "valores espirituales" como la forma específica de la cultura: la ciencia, el arte, la literatura, la religión, el derecho, etc. Por tanto, en el marco de la producción material, el arte como valor espiritual se desprende de la práctica real determinándose como un producto cultural que destaca principalmente por su marcada interrelación con la ideología que se manifiesta desde la sociedad y sobre la sociedad. Es bajo esta perspectiva que Alberto Hijar niega el concepto de cultura derivado exclusivamente del "espíritu" o de los llamados "altos valores" como lastre pseudo-humanista, puesto que hay que confrontarlo además a las posiciones histórico-sociales de los pueblos que luchan por su liberación nacional.

De ahí, que si aceptamos el arte y la literatura como las expresiones por excelencia de la cultura "espiritual", tenemos también que admitirlos como el producto de los hombres que hacen su propia historia en circunstancias concretas y pocas veces arbitrarias. Es innegable que la evolución histórica de la cultura, marcada esencialmente por el desarrollo de los modos de producción, responde como proceso a una necesidad intrínseca de la sociedad.

No obstante, Marx señala la existencia de una relación desigual de desarrollo entre la producción material y la producción del arte, contradicción que se evidencia en ciertas épocas de florecimiento artístico que no guardan relación con la evolución general de la sociedad, ni por consiguiente con el desarrollo de la base material (Ej.: caso griego). Esto nos lleva a la conclusión obvia en América Latina que en la historia cultural, a diferencia de la historia general,

la aparición del artista no está realmente determinada por las leyes objetivas de la necesidad. En todo caso, respondería a una necesidad azarosa que puede imponerse a las mismas circunstancias materiales que justificaron su surgimiento histórico.

Lo anterior no contradice que el arte como forma de la cultura espiritual se manifieste al ritmo de la realidad social. Antes bien, como ya se ha afirmado, estará siempre determinado por la sociedad específica que encuentra su base en la producción material. En este sentido, el socialismo se constituye como la base ideal para un auténtico desarrollo cultural. La enajenación que incide en la población de las sociedades capitalistas, se orienta tanto hacia el trabajo y la diversión como hacia la creación artística. Sin embargo, su determinación no es rectilínea: los movimientos contradictorios del capitalismo cristalizan también en un sentimiento de rechazo ante lo que de manera abierta o sutil representa el poder espiritual dominante, como un anticipo de la ruptura que en el plano económico-político aspiran a formular las clases sometidas. O sea, el arte se ha convertido en el portador de una ideología general que aún con rasgos contradictorios se manifiesta ineludiblemente. Así, la constancia de las relaciones entre cultura y arte emana de la existencia contradictoria y conflictiva de dicha cultura enclavada en una sociedad dividida en clases.

En un país como Nicaragua, en transición hacia el socialismo, la cultura nacional aún conlleva, a la par de los elementos de la cultura democrática y socialista, los residuos de la cultura burguesa que si bien ha dejado de ser dominante, arrastra elementos reaccionarios y clericales. Por tanto, la transformación total de nuestra cultura será paralela a la transformación total de nuestra sociedad. Ello no contradice la proclama de Lenin en 1913 sobre "la consigna de la cultura internacional de la democracia y del movimiento obrero mundial", puesto que los valores democráticos y socialistas de cada cultura nacional necesi-



Mural de Oscar Romero

riamente han de apoyarse en el marco de la cultura universal.

En este sentido, la defensa de la cultura nacional prioriza la defensa del arte nacional, puesto que en nuestro país la estrategia imperialista y neocolonialista se ha traducido en la corrupción de la mente del pueblo como una necesidad indispensable a sus intereses ideológicos. En su teoría del negocio, la tarea de usurpación a gran escala se extiende también a la tarea de standarizar y deformar nuestra cultura, y para este objetivo la destrucción de sus manifestaciones (el arte nacional) son metas preconcebidas.

Nicaragua y el resto de países latinoamericanos, poseedores de una cultura común, al compartir el mismo estilo de vida y el mismo modo particular de interpretar la realidad, se han volcado en un arte matizado con los mismos elementos autóctonos básicos. De ahí que la posición de nuestro artista, tradicionalmente, es el resultado de una actitud diferente frente al objeto material por el cual vive, lucha y coloniza occidente. Mientras Bolívar afirma que si hemos de dar nacimiento a

otra nación, debemos hacerlo sobre las bases de la propia tradición cultural de ese pueblo, de su religión, de sus costumbres y por último de su historia, Martí señala a nuestros pueblos un camino propio, lejano a la imitación.

En este principio, la tarea mayor de nuestra forja cultural socialista en la cual el mercado del arte ya no recibe la producción en masa de los especuladores capitalistas ha de ser doble: conducir al pueblo hacia un disfrute correcto del arte, es decir, despertar y estimular su composición de acuerdo a su propia realidad social, y además, acentuar la responsabilidad social del artista. Así, el descubrimiento de nuevas realidades por parte de éste no serán válidas únicamente para él mismo, sino que también lo serán para su comunidad. Este hecho, asfixiado por el mundo capitalista data sin embargo desde culturas tradicionales como es el caso del arte clásico antiguo. Desde entonces, la síntesis perfecta: libertad de la personalidad del artista en armonía con el espíritu colectivo ha sido el ideal del equilibrio dinámico en condiciones cambiantes. El fortalecimiento del arte socialista reside

en el restablecimiento de esta unidad para que finalmente, mediante un proceso evolutivo se erradiquen paulatinamente los síntomas de la alienación cultural.

En conclusión, al arte como manifestación de la cultura espiritual de un pueblo le corresponde un importante papel en la revelación y afirmación de la plenitud de sus propias manifestaciones en el proceso de desalienación. De este modo, la cultura se integra también a la vida cotidiana de la colectividad en el curso de sus contactos directos con la estética.

La realidad concreta de la revolución nicaragüense plantea así la democratización del arte como un rasgo característico de un nuevo modo de vida cultural desligado de cualquier antigua escisión entre la llamada "cultura de masas" y la "cultura de élites". El derecho general a un arte y a una cultura socialista sólo puede adquirirse mediante la asequibilidad de los valores nacionales y universales. No es de extrañar que los adversarios ideológicos de nuestra Revolución se opongan a este papel social de la cultura artística que se entrelaza con la producción material del pueblo. Frente a las críticas negativas de los ideólogos de la burguesía, el nuevo régimen social representado en la Revolución ha de responder con un nuevo arte que sin romper con el pasado cultural de nuestro pueblo ha de tomar del mismo sus valores espirituales verdaderos. Como decía Lenin en su **Guión de la resolución sobre la cultura proletaria**.

"No invención de una nueva cultura proletaria, sino desarrollo de los mejores modelos, tradiciones y resultados de la cultura existente desde el punto de vista de la concepción marxista del mundo y de las condiciones de vida y de lucha del proletariado en la época de su dictadura".

Hacia la desalienación del Arte

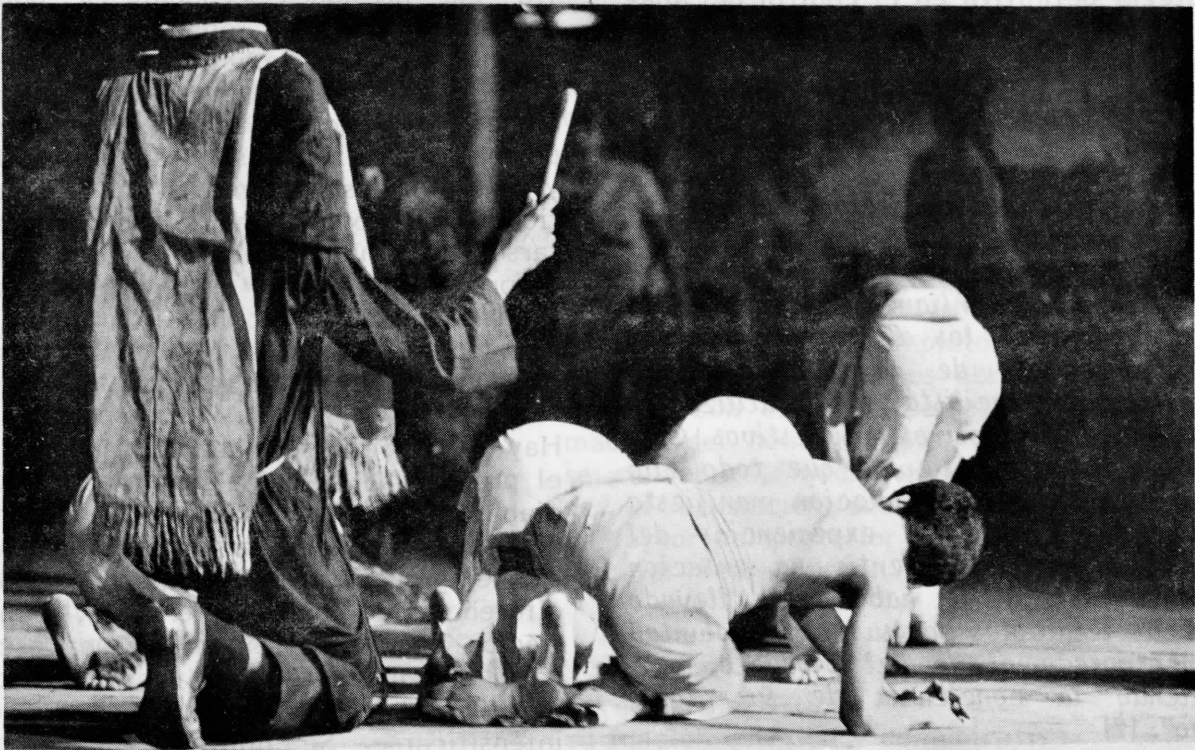
El marxismo caracteriza como alienación

todo proceso en el que es arrebatada al hombre su humanidad por los objetos y relaciones en cuya creación el hombre contribuyó pero sin tener su dominio. Por tanto la alienación es el dominio sobre nosotros de una realidad inhumana y enemiga que nos despoja precisamente de cuanto poseemos de humano y de valioso. De ahí que la superación de la alienación representaría la unidad recuperada de nosotros y la realidad.

La distorsión ideológica de dicha teoría marxista de la alienación tiene fuentes sociales específicas en la realidad de nuestro tiempo. Los ideólogos de la burguesía sistemáticamente han intentado representar los rasgos más decadentes del capitalismo contemporáneo como resultado inevitable del "drama humano". Con ello, se reduce la concepción socio-histórica de la alienación humana a una concepción puramente antropológica marcada por la resignación y el fatalismo. En esto incide que el concepto de alienación tenga orígenes religiosos y haya sido recogido por casi todas las corrientes filosóficas clásicas, tanto en oriente como en occidente, orientándose en torno a lo que podría llamarse el destino fatal del hombre.

Sin embargo, esta idea, recogida por Hegel, adquiere a través de él un nuevo giro trascendental al trocar esa fundamentación del destino fatal del hombre, trasladándola de un vago concepto antropológico y filosófico a un nuevo concepto arraigado en el trabajo.

De Hegel toma Marx la idea de alienación para reinterpretarla con un mensaje de esperanza para la humanidad: el hombre no está condenado a la alienación por todo el tiempo que habite sobre la tierra. Antes bien, puede liberarse, es capaz de autoemanciparse aunque sólo bajo condiciones históricas específicas; se trata de condiciones sociales y económicas que favorecen la desaparición gradual de la alienación dentro de una sociedad cuya naturaleza hubiera evolucionado hacia la consideración integral del hombre. Así la



Representación de la obra "Se levantó David"

noción de alienación se extiende desde un fenómeno puramente económico a uno social más amplio, descubriéndonos dos aspectos importantes; uno es la alienación de los seres humanos en uno de sus rasgos más fundamentales como es la comunicación intelectual y artística.

En Nicaragua, durante la etapa tradicional de país neocolonizado, el imperialismo tenía objetivos concretos de orden político y económico que manifestaba desde su posición de poder o a través de los ideólogos de la burguesía. Para lograr estos objetivos, el somocismo sirvió de instrumento eficaz en el socavamiento de las condiciones intelectuales del pueblo, de sus hábitos y de su manera de pensar y actuar. La colonización del gusto artístico se manifiesta en fórmulas "populares" como la cultura "kitsch" (cursi), que no es otra que la cultura de masas disfrazada de alta cultura, estéticamente pobre e imitativa de elementos digeridos tomados aisladamente de diferentes movimientos culturales (es el caso de la lectura de

"best-sellers", fotonovelas, cómics, telenovelas o la recreación "artística" de temas y motivos pictóricos, literarios y artísticos en general, plagiados del arte europeo o norteamericano).

De esta manera, el imperialismo ejercía su influencia utilizando sus propios esquemas morales y sociales propagándolos con sus enormes medios económicos y su gran habilidad, y así cobraría auge el arte elaborado en base a patrones extraños o degenerados presentados al pueblo como el ideal a concretar, arte que responde a un proceso de una mentalidad que fabrica modelos e ilusiones falseados.

Para el cumplimiento de esta meta, el aparato colonialista planificaba sobre la base del pueblo consumidor desde el punto de vista humano: se analiza sus características, sus posibilidades de moldear, los obstáculos competitivos y la potencialidad de rebeldía del consumidor para, finalmente, atraer a las fuerzas creativas de los artistas a fin de establecer la

estrategia definitiva en el control del aparato necesario: mercados, medios de comunicación, etc. Hablando al respecto sobre la similar experiencia cubana pre-revolucionaria, Enrique Pineda Barnet señala:

"Para dirigir sus operaciones el aparato determinaba la apelación más fuerte aplicable al producto-ideología, creaba un clima de confianza, se valía de la repetición, de los atractivos formales y originales, de la simplicidad y masticación facilistas, de la utilización de factores emotivos y sugestivos. Cuidaba al mismo tiempo que todo ello no entrara en contradicción manifiesta con los hábitos o experiencias del público, haciéndole sentir una sensación de agrado y de haber sido llevado a sus resultados por su propia voluntad incorporado al yo del producto, perdiendo la conciencia de su propio yo". (2)

Así, mientras la narcotización artístico-cultural se dirige a las clases medias y bajas, las expresiones "más altas" del arte están auspiciadas y controladas por la alta burguesía que guarda el arte para su consumo como "hobby" y como característica elegante.

La integración del socialismo en Nicaragua supone cambios profundos en todos los eslabones de la vida social, desde la creación de una ideología nueva hasta una organización social nueva, en la cual el arte se desarrolle partiendo del rescate y la elaboración de contenidos y técnicas olvidadas por la presión de la política colonizadora. De la observación y conocimiento de la vida de nuestro pueblo, el artista puede alimentar nuevas formas de decir y hacer, estructurando un lenguaje que exprese más profundamente nuestra esencia en la medida y proporción en que tenemos un auténtico pasado cultural. Es comprensible que todos estos procesos complejos vayan acompañados de una aguda lucha político-ideológica y de una prolongada resistencia de los vicios que desaparecen. Se hace, por tanto, necesario luchar con-

tra las presiones económicas, políticas y morales ejercidas sobre los artistas que durante el somocismo limitaban o asfixiaban toda iniciativa artística, contra el freno y la discriminación del talento popular, contra los falsos valores artísticos y contra el desvirtuamiento del arte auténtico. La Revolución ha tenido que enfrentarse a simplificaciones especulativas y deformadoras en el arte industrializado, y en la misma publicidad orientada y dirigida de acuerdo a la política norteamericana y a la oligarquía nacional.

Hay que tomar en cuenta, además, que el proceso de colonización artística propiciaba la incomunicabilidad de aficionados entre la vanguardia artística y el pueblo. Así, el proceso de deformación ocasionaba diferencias de gusto, de lenguaje, al mismo tiempo que se incrementaba una escisión cada vez mayor que en los momentos de más represión y explotación llegó a intensificarse. Se limitaban las posibilidades de creación y comunicación del pueblo de igual manera que a los artistas que cayeron bajo su control apremiados por los imperativos de subsistencia. Mientras las vanguardias artísticas (Praxis, Ventana, Solentiname) luchaban contra los esquemas y patrones impuestos, en un intento de expresar nuestra realidad, se distraía la atención de los inconformistas a través de la oposición oficializada.

Lo anterior repercutía naturalmente en la asfixia de las manifestaciones artísticas. Si bien la pintura y la literatura fueron capaces de soslayar la represión abierta, y enfrentarse a las presiones económicas aunque sin traspasar las barreras clasistas de la élite burguesa, el teatro en cambio, no pudo surgir con caracteres nacionales hallándose limitado a ciertos grupos como los del "Teatro de Cámara", "Managua Player's" y "Teatro Estudiantil Universitario". No existía una Cinemateca Nacional y los Cine-Clubs, integrados muchas veces por elementos progresistas, no fueron capaces de proyectarse a nivel mayoritario y popular.

El triunfo de la Revolución, que ha

traído transformaciones en las estructuras económicas, políticas y sociales, no representa el aniquilamiento total de este estado de cosas en Nicaragua. Antes bien, en las formas más inconscientes el quehacer del arte aún permanece afectado por las contradicciones ya mencionadas y la dependencia cultural y estética del sistema anterior. La tarea de reconstruir un arte conectado a nuestra realidad desde una perspectiva crítica es paralelo al proceso de la solidaridad y el compromiso que la Revolución ha contraído con las clases populares en la transformación de sus condiciones de vida.

Por tanto, es tarea no sólo de los dirigentes, sino también de los artistas e intelectuales revolucionarios emprender conscientemente la desalienación del gusto del pueblo, mediante la liberación de sus potencialidades perspectivas y creativas. Hasta hoy, la estrategia global llevada a cabo por instituciones como el Ministerio de Cultura, la ASTC, por organizaciones culturales de los organismos de masas, tienen como imperativo potenciar y orientar adecuadamente las conquistas alcanzadas en el campo de la cultura y de la educación. En dicho imperativo se halla la certeza de que nuestro arte no puede revelarse ni aspirar a una genuina validez si no es en lucha contra el imperialismo entendiendo éste como fuerza y como concepción del mundo. El anti-imperialismo será entonces la posición orgánica de relacionar la vida con el arte o el arte con la vida, porque no se trata tampoco de partir de la nada, sino de la tradición revolucionaria que descubre valores olvidados sin que ello signifique la vuelta a lo neolítico.

La situación heredada de nuestra historia colonizada tiene más que nunca un halo de esperanza. Nuestro optimismo se fundamenta en que después de este análisis sobre la alienación del arte y sus manifestaciones específicas sobre la cultura nicaragüense, surge la inevitable conclusión de que es posible concebir una sociedad en la que no sólo no existirá la alienación del trabajo, sino también la de los seres huma-

nos en sus capacidades expresivas. Nuestra alienación y la del resto del mundo es obra del hombre y no de un mal enraizado en la naturaleza.

Esta condición es un producto de la historia y puede ser destruida por la historia. Con ello, lograremos configurar un nuevo país en el cual la vida humana se transformará por completo produciendo cada vez más y mejores obras artísticas, dándose con ello el desarrollo y transformación del hombre. Esta misma creación se convertirá, mediante la abolición total de la alienación social y artística, en un factor del posterior desarrollo polifacético del nicaragüense.

La cultura artística: su función estética y comunicativa

Siendo el quehacer artístico una actividad humana, se manifiesta en función de un vasto acervo de realidades que, dependiendo de las circunstancias, influyen de manera considerable en la sociedad y en el individuo.

El arte es un campo sumamente amplio: por su carácter visivo es un transmisor de la realidad, un medio de acción táctica. Son incontables los puntos de vista, las realidades "nuevas" descubiertas por el artista: todas las civilizaciones y todas las épocas han tenido una forma diferente de ver plásticamente el mundo que les rodea. El artista del siglo XX no puede ver la realidad de la misma forma que el artista del siglo XIX porque su mundo cultural y los acontecimientos sociales no son los mismos.

Los grandes artistas, no nos han legado mundos arbitrarios o caprichosos, sino mundos imaginarios y reales que se proyectan en sus experiencias concretas, en las de sus predecesores o en su medio ambiente: son los intérpretes de una realidad humana.

La cultura artística es una forma de

creación humana, condicionada por el modo de producción material y encaminada a cambiar el mundo creando una atmósfera humanística que dé cabida a una serie de posibilidades las cuales propicien un mayor enriquecimiento espiritual en el hombre, que ayuden a fomentar la creatividad social del pueblo y que contribuyan a su formación, como sujeto activo y consecuente en un proceso histórico.

Por otra parte, la cultura artística es capaz de influir en la vida del hombre transformando su cosmovisión y sus relaciones con las demás personas. La cultura artística contribuye además, al desenvolvimiento moral e intelectual del hombre así como a su desarrollo estético. Asimismo, el conocimiento de las manifestaciones artísticas de su propio medio, forma parte de su identidad nacional.

El arte desempeña un papel sumamente importante en la afirmación cultural de la sociedad y su reflejo más inmediato se presenta a través de las manifestaciones plásticas, constituyendo el arte *"la afirmación de determinadas posiciones vitales"*. (3) Dentro de estas "posiciones vitales" algunos artistas adoptan una actitud de censura ante la sociedad identificándose con los acontecimientos y las luchas político-ideológicas de su época. Goya fue uno de los primeros en iniciar esa censura en los famosos **Desastres de la Guerra** a través de una estética deformante y expresionista, en la que lo feo -hasta entonces conscientemente evitado- entra con todo el derecho. Esta estética deformante es un recurso plástico más efectivo y progresista que el de un realismo académico, sobre todo, el del neoclasicismo.

Posiciones análogas de tipo estético-ideológico fueron las asumidas en Nicaragua por el grupo PRAXIS, y varios artistas de los años 70 no han dejado de sentir la influencia estética de Goya: Roger Pérez de la Rocha confiesa esa presencia de *"lo goyesco en algunas obras pero sin negar mis raíces nicaragüenses"*. (4)

La crisis del realismo tradicional en Occi-

dente es la consecuencia de una larga y complicada serie de conflictos que forman parte no sólo de los cambios sociales, sino de las transformaciones estéticas que se suscitarán desde la aparición de la Estética Marxista. En el "corpus" estético de Marx, se analizan las particularidades de la obra de arte, relacionándola con lo social, lo político y lo filosófico. A diferencia de la estética idealista que desliga el arte de todo acontecer socio-político, Marx ve en la obra de arte algo más que la mera reproducción de la realidad: no sólo explica dicha realidad sino que la enjuicia. Según esto, el arte no es ni debe ser "independiente" de un acontecer histórico y social, el cual se evidencia a través de la historia del arte universal. Siendo el arte producto de un medio social determinado, siempre lo reflejará en mayor o menor grado bien sea en forma crítica, tomando acción a favor o en contra, o bien asumiendo una actitud pasiva de fuga o evasión, que constituirá por sí misma una forma de respuesta ante esa realidad.

La Estética Marxista es *"un factor importante y esencial en la solución de los conflictos ideológicos de nuestra época, en la interpretación del desarrollo de la cultura artística y en su orientación"*. (5) Según Anatolí Egorov, citado a su vez por Zis, la estética marxista *"permite, además, descubrir las peculiaridades de la creación artística, de las necesidades estéticas, de los gustos y de los criterios artísticos de los hombres en cada época histórica, llegar a comprender la dialéctica del tránsito de la cultura artística de una formación económico-social a otra"*. (6)

Esta interpretación del arte como "forma de conciencia social" surge como un resultado de la aplicación del materialismo histórico y dialéctico el cual proporciona -como base metodológica del conocimiento artístico- la comprensión de la lucha ideológica en el campo de la cultura artística: no hay emancipación estética sin emancipación social pues *"un hombre necesitado, con preocupaciones, se queda insensible ante el espectáculo más hermoso; el*



Monumento al Combatiente Popular

comerciante en minerales percibe sólo valor mercantil, pero no la belleza y la naturaleza peculiar del mineral, carece de sensibilidad para la minerología". (7) Según esto, la sensibilidad estética debe asentarse no sólo en el cuadro histórico de las necesidades, sino también en el campo de las transformaciones económicas que inciden en el campo artístico.

Las transformaciones económicas que surgen a partir de la revolución industrial han contribuido a propiciar cambios estéticos, nuevos medios de difusión, y de una manera indirecta también condicionan cambios en la apreciación artística.

Siendo la Estética la "Ciencia del Arte" se hace necesario revisar la expresión formal dentro de la corriente realista hasta el Siglo XIX, en el que el arte figurativo es la forma más usual de lenguaje plástico. Bajo esta perspectiva, el realismo académico era el más aceptado y apreciado por su carácter eminentemente "narrativo" tanto por los organismos oficiales -Estado-, como por la burguesía. Sin embargo, dentro de esta corriente "formalista" del novecentismo -con la honrosa excepción de Daumier y Courbet- no se formuló ninguna crítica hacia la sociedad capitalista o hacia la clase burguesa dominante; más aún se le exaltaba. Las pinturas de Ingres, tales como el *Retrato de Mme. Aymon* o el de *Mme. Leblanc*, entre otros, son una clara muestra de esa "admiración".

Como producto del desarrollo científico y tecnológico, los pintores impresionistas, mediante innovaciones técnicas y expresivas, combaten el academicismo oficialista de los "salones". Se inicia, a partir de este movimiento, *"una expresión de rebeldía del arte contra una sociedad que le es esencialmente hostil"*. (8) Reflejan de una manera concreta la "incompatibilidad entre el arte y la burguesía" que Marx mencionaba en sus *Manuscritos de París*.

Con el desarrollo de la revolución indus-

trial, surge la revolución científico-técnica modificándose totalmente -dentro del mundo plástico- la concepción de la forma y el contenido, así como la cosmovisión del artista, el cual, a su vez, influye paulatinamente en el espectador. Si bien *"el arte debe cesar de ser imitativo para descubrir nuevas formas"*, (9) con la conquista del espacio se efectúa un cambio en la visión del mundo y su representación adquiere nuevas dimensiones: se comienza a pintar la velocidad y frente a la perspectiva tradicional (geométrica, siglo XV y XVI; aérea: Velázquez, siglo XVII) surge la alta perspectiva "a vuelo de pájaro" muy lejana al lenguaje plástico creado por el Renacimiento y el Barroco.

Si al viajar en auto o en tren el paisaje circundante adquiere un "toque impresionista" a causa de la velocidad, los objetos y las personas no se escapan a esta nueva visión. Dentro de la corriente futurista Marcel Duchamp, "pinta" la velocidad y el movimiento en su famoso **Desnudo bajando una escalera**. En Nicaragua no son ajenos a esta representación de las cosas en movimiento, Rolando Castellón en sus **Fold** (1977), cuyas líneas y estriaciones se entrecruzan y fluyen cuando -según Thomas Albright- *"una trayectoria futurista"*. (10) Genaro Lugo en su **Cabeza de pájaro** (1964) representa plásticamente la velocidad; la "cabeza" del ave es semejante al vuelo de un avión supersónico rompiendo la barrera del sonido.

Esta visión de la realidad, se modifica aún más cuando se observa el mundo desde un avión: los campos del agricultor, se vuelven mosaicos; las carreteras, caligrafía y los campos de juego se convierten en diseños abstractos. Así, frente al paisaje tradicional surge el paisaje metafísico y surrealista de un De Chirico. Dentro de la pintura nicaragüense, los paisajes de Armando Morales -**Paisaje**, 1964, óleo sobre tela- ofrecen ante el espectador una visión del mundo contemplado desde un aeroplano, en el que se destacan los colores fundamentales del terreno: en este paisaje los blancos y los verdes mar-

can la relación entre lo humano-muros blancos, superficie asfaltadas de las calles y plazas -y lo natural -selva verde-, donde la única referencia hacia la naturaleza se da a través de los planos geoméricamente coloreados que nos presentan lo microcósmico: los vastos campos vistos desde un aeroplano, y lo macrocósmico: un continente visto desde un satélite. Este paisaje reproduce *"el mar en una gota de agua, la epopeya del hombre contra los elementos capturada en una agrupación abstracta de planos verdes y blancos"*. (11)

Es bajo este aspecto que ha nacido una nueva representación del mundo dentro de la estética del siglo XX, creándose un nuevo lenguaje pictórico que expresa la realidad contemporánea en forma distinta, pero que contribuye enormemente al enriquecimiento de una nueva sensibilidad artística. Para comprender este "lenguaje plástico" se requiere una auténtica democratización del arte elevando el nivel estético de las masas y que éstas se beneficien del progreso cultural para que el arte deje de estar al alcance de una minoría.

Si bien la defensa de cualquier *"arte figurativo en nombre del realismo es una acción completamente nefasta"*, (12) tampoco se puede afirmar que dentro de la línea no figurativa cualquier pintor logre realizar una pintura abstracta. Para llegar a ser un buen pintor no figurativo es necesaria la formación académica de la misma manera que *"para ser un buen poeta moderno, es necesario ser un gran poeta. Igualmente es necesario ser un gran pintor para poder ser un pintor figurativo válido"*. (13)

Es cuestión de "educar" la vista y el entendimiento ante los nuevos lenguajes plásticos y exigir del artista honestidad para sí mismo, para con el pueblo y su progreso cultural. Al mismo tiempo, debemos tratar de comprender el esfuerzo del artista por lograr nuevas formas de expresión sin perder de vista que los "símbolos" utilizados por el artista deben mantener

la correlación entre forma y contenido; si el símbolo es un pacto o un acuerdo entre objeto y sociedad debe mantener un significado "estable" a fin de lograr el máximo de comprensividad para que a través de una creación "iconológica" se logre una nueva concepción del mundo que nos rodea.

Aprender el idioma de nuestro "realismo" es una de las tareas más difíciles que se nos presentan, puesto que el realismo no es prerrogativa exclusiva del arte figurativo. Dentro del arte moderno, Picasso nos ha dejado muestra del mejor "realismo" dentro de su pintura cubista y de su expresionismo abstracto -**Guernica**- y, por el contrario, dentro de la pintura figurativa de un Mignard o un Le Brun -tan admirado en su época- se ha manifestado muy poco "realismo" a pesar de sus laudables propósitos.

Por este motivo, la obra de arte debido a su poliformidad y para lograr una óptima comunicación, *"tiene que utilizar medios de expresión conocidos y probados, no sólo para hacerse comprensible, sino incluso para poder acercarse a las cosas. El artista tiene que haber visto como se presenta un objeto para poder y querer representarlo"*. (14)

Es indudable que el arte por razón de su propia naturaleza sustituye las cosas por signos y por símbolos, tendiendo en muchas ocasiones a mostrar un evidente esquematismo o convencionalismo.

En cada período o época, el artista (y sobre todo el pintor) tiene su propio "diccionario" de signos y fórmulas expresivas que utiliza a la hora de representar la realidad o los objetos: un paisaje, un árbol, una montaña, una mano. Surgen entonces las antinomias o viejas contraposiciones como: arte abstracto/ arte realista, arte de análisis/ arte de síntesis, arte clásico/ arte barroco, arte figurativo/ arte no figurativo. Ocurre entonces, que en la reproducción de la naturaleza se halla presente la voluntad artística individual, y el lenguaje artístico no es siem-

pre universal ni comprensible para todos y todo el tiempo.

¿Cuál es entonces el papel del arte? ¿Cómo hacer para que un arte tan esencialmente "visual" se pueda incorporar al quehacer cotidiano a fin de universalizar su conocimiento dentro de la sociedad actual? Una solución sería integrar la pintura y la escultura dentro del marco urbanístico y arquitectónico, como un intento de rescate y proyección. Bajo esta perspectiva, en Nicaragua, se visualizó un intento aislado con los murales del antiguo Centro Comercial Nejapa, en el año 1974. El mismo carácter excepcional, revistieron las exposiciones de pintura que Rodrigo Peñalba organizara al aire libre en el antiguo Parque Central en la década de los cincuenta. Sin embargo, a partir de 1979, se ha manifestado una incorporación organizada, consecuente, ilustrativa y mayoritaria que se está haciendo posible con el triunfo de la Revolución.

Esta incorporación contribuiría a divulgar la producción pictórica y escultórica generalmente prisionera en las Salas de Exposición o en las Galerías de Arte donde una minoría de aficionados, intelectuales o conocedores tienen el interés o la oportunidad de observarlas. Actualmente, en Nicaragua, a través del Ministerio de Cultura y la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura (ASTC) se ha logrado una gran promoción de la obra artística, pero aún no se ha alcanzado un nivel óptimo de divulgación masiva.

Dado que la actividad artística es una manifestación más en el trabajo del hombre y que propicia la comunicación cuando se ejerce socialmente; implica, por consiguiente, la necesidad de un mayor conocimiento y una amplia educación estética por parte del público para que dicha actividad no quede reducida a un nivel elitista o minoritario.

Planteado de otra forma, si el arte es un elemento mediador dentro de la sociedad por su función comunicativa, surgen las siguientes inquietudes: ¿qué sitio

ocupa el arte entre las funciones comunicativas que éste manifiesta a nivel social? ¿Hasta qué punto la actividad artística registra las influencias de la tecnificación, la masificación y el consumo, condicionando y transformando la cosmovisión del hombre? ¿Qué papel juega la pintura moderna en este campo?

Tenemos por un lado la llamada "pintura del realismo socialista" cuyo objetivo principal está centrado en una gran realidad social: el pueblo trabajador dueño de su destino, su trabajo y su lucha. Sin embargo, este tipo de pintura, realista y figurativa, ya se había expresado bajo los cánones naturalistas tradicionales heredados del Renacimiento. Este naturalismo cobra gran auge en la época ochentista al punto que en la pintura decimonónica, cuando aparece el impresionismo es rechazado por todos los pintores "academicistas" de esa época quienes llegan al extremo de marginar una de las más importantes conquistas plásticas del siglo XX. Por otro lado, surge a partir de la "revolución impresionista" una verdadera revolución formal, que ocasionó la hostilidad total de la burguesía, acostumbrada a un realismo academicista y anquilosado. La pintura impresionista fue considerada un tiempo como "*le deshonneur de la France*" (15) y sus pintores, por otra parte, no fueron "representantes" de la burguesía dominante. La mayoría no la soportaban; la odiaban, despreciaban sus gustos y a los artistas que la servían. (16)

Actitud análoga es la que surge por parte de la burguesía nicaragüense ante el arte no figurativo. No vayamos muy lejos, en el caso del grupo PRAXIS en los años 60, ¿acaso no fue semejante la actitud de rechazo por parte de una sociedad supertradicionalista y anquilosada? ¿Acaso no fueron mucho más apreciados en Costa Rica y Guatemala para citar un ejemplo? (17) Según Marta Traba "*es importante subrayar que desde afuera, es decir, desde el resto de América Latina y, por supuesto, del mundo, donde dicho mo-*

vimiento es completamente desconocido... y que no se cita Nicaragua ni ningún artista nicaragüense". (18) Esta actitud de incompreensión degeneró en una omisión consciente que ocasionó un desconocimiento del arte nicaragüense -concretamente la pintura- que hasta hace poco ha perdido:

"Todas las referencias a la pintura nicaragüense contemporánea estaban repartidas en revistas, catálogos y periódicos, en su gran mayoría editados en Nicaragua, hasta que Jorge Eduardo Arellano publicó Pintura y Escultura en Nicaragua". (19)

La actividad artística, en este caso, tuvo que soportar la presión de una sociedad reaccionaria -en su mayoría- la cual impidió al arte lograr el grado de comunicación social al no existir una superestructura que fomentara una auténtica cultura artística. El quehacer artístico aislado, cae en el vacío si no tiene como apoyo los grandes medios de comunicación masiva que contribuyan a difundir y divulgar la obra de arte, además de formar estéticamente al pueblo como complemento a la labor educativa.

Un análisis sucinto sobre las posibilidades comunicativas del arte en nuestra sociedad actual, nos lleva a la necesidad de innovar los modos de penetración y comunicación de los valores artísticos, así como a la necesidad de renovar un mejor método crítico y establecer la relación que existe entre la creación artística y la lucha social. Dentro de la pintura moderna, tanto en el expresionismo figurativo como en el abstracto, han surgido una serie de artistas en cuyas obras tratan, en forma combativa, los problemas sociales más acuciantes de nuestro tiempo: la lucha libertaria de los pueblos contra el colonialismo y neocolonialismo, los desastres de la guerra, las atrocidades del fascismo, los vicios del capitalismo, la sociedad burguesa anquilosada, la amenaza de una guerra nuclear. Munch, Orozco, Rivera, Picasso, encabezan la lista de pintores que abordaron estos temas con un lenguaje plástico



Naturaleza Muerta de Alejandro Aróstegui

altamente expresivo y vigoroso, distinto totalmente del lenguaje pictórico decimonónico. Con ese nuevo lenguaje, logran un significado social y político mucho más grande e impactante que con el realismo tradicional.

El **Guernica** de Picasso resume el esfuerzo del artista moderno por lograr nuevas for-

mas de expresión en las que se combina el nuevo lenguaje pictórico con un contenido social y político altamente revolucionario en todos los sentidos. Hoy día resulta más fácil comprender el **Guernica** (conocido ya por millones de personas) cuyo lenguaje semi-abstracto se ha hecho tan legible como el lenguaje de la escritura, lleno de signos y símbolos. Algo semejante ocu-

re dentro de la plástica nicaragüense, con la pintura matérica de Alejandro Aróstegui: *"La lata pisoteada, aplastada, corroída y descolorida, basura de la industria y del consumo, al adquirir de pronto una dimensión estética, actúa como llave que abre la sensibilidad del espectador a nuevas experiencias e inquietudes"*. (20) Da entonces como resultado, una representación de la realidad llena de innovaciones estéticas y socialmente revolucionarias: la desmitificación de los objetos de consumo y la desalienación mental frente a un proceso de reificación.

Para concluir, podemos afirmar que toda configuración artística es comunicante: por sus denotaciones y connotaciones, recoge y transmite tanto informaciones como mensajes. Actualmente, el concepto de MIMESIS, como una mera copia de la realidad exterior, ha ido perdiendo terreno. Como dice Goodman *"no sólo el ojo selecciona, rechaza, organiza, discrimina, asocia, clasifica, analiza, construye, sino que el propio concepto de MIMESIS ha estado durante estos casi cinco siglos, sometido a otras instancias exteriores a él: morales, filosóficas, políticas..."*. (21) El rasgo más distintivo dentro de este nuevo lenguaje plástico es el de traducir una serie de nuevos valores que amplían una base comunicativa, manteniendo ante la sociedad una postura activista y transformadora.

Si hasta 1979 el arte y sus valores habían sido absorbidos por una pseudo cultura masificada y consumista, es tarea inminente con el triunfo de la Revolución la informatividad y comunicabilidad de todo proceso artístico; que paralelamente marchen al unísono la Revolución Popular Sandinista con la revolución pictórica en el sentido que señalara Carlos Marx: *"un arte creador ante todo, de placer estético que deje atrás la explotación del hombre por el hombre, la miseria y la guerra, la alienación del ser humano"*.

El Arte como forma de conciencia social

Toda manifestación artística es producto de un determinado medio o ambiente social y por muy al margen que el artista quiera mantenerse al respecto, siempre su actitud será testimonial: reflejando su medio ya sea en forma crítica, aquiescente o evasiva. Toda fuga o evasión es el testimonio o la muestra de una actitud determinada ya sea de rechazo, aislamiento, indiferencia, desprecio. Con su evasión, el artista consciente o inconscientemente nos da una respuesta.

Expresiones artísticas como el surrealismo, conceptuadas como manifestación irracional del subconsciente, hoy día se las considera más revolucionarias que evasivas. En su expresión individual el "yo" de cada artista tiene un carácter rebelde: es un grito de denuncia -en su evasión compensatoria- contra un mundo en conflicto atrapado en el caos de dos guerras mundiales, dominado por las consecuencias negativas de una civilización industrial -y la maquinización típica del industrialismo-, donde el único derecho que tratan de conservar intacto es el de su libertad interior. Por consiguiente, toda expresión estética por alejada que parezca de la realidad, siempre será un reflejo de ella.

Cualquier manifestación, sea plástica, sea literaria, surge como consecuencia o derivación de situaciones sociales determinadas: tradiciones, normas, acontecimientos económicos y políticos, que conllevan connotaciones simbólicas o mitificadoras, y al igual que el arte la sociedad siempre se está creando (22) Por esta razón, toda manifestación estética, además de estar cimentada en un determinado marco social, es en sí una proyección de la sociedad en que se ha originado. Dentro de la relación arte-sociedad, a partir de la crítica marxista, se han establecido en forma científica las relaciones entre la producción artística con una situación histórica determinada; en una palabra, con un sistema económico-social y político en el cual se establece las relaciones del hecho estético con la sociedad.

Para determinar esa relación de la producción artística con la sociedad y los cambios que en ella se ocasionan habría que tener en cuenta no sólo la ideología del artista o el contenido de la obra sino la influencia del hecho artístico en la sociedad.

En base a ésto, ¿hasta qué punto determina la condición social del artista su posición ideológica? Podemos afirmar que no siempre es un factor determinante. Se da el caso que artistas provenientes de una clase social "burguesa" o "aristócrata", se rebelan ante ella; y otros, por el contrario, se someten no sólo a la ideología de la clase dominante sino también a sus intereses y preferencias. Dentro del primer caso, podríamos ubicar a Tolstói, el cual según sus contemporáneos fue considerado como "traidor a su clase"; también Toulouse Lautrec fue uno de los "rebeldes" tanto a su clase como a un sistema-social preestablecido.

Sin embargo, antes de seguir profundizando en estos aspectos, es necesario aclarar que dentro del marco de las instituciones y la consecuente posición social del artista respecto a ellas, no siempre éste -llámese escritor, escultor o pintor- asume una postura abierta o directamente activista. En algunas ocasiones se limitan a ofrecernos una interpretación más o menos heterodoxa del mundo; en otras -bien sea a través del lenguaje literario o del lenguaje plástico- expresan las rupturas epistemológicas de su época y en otras ocasiones la misma sociedad provoca posiciones ideológicas determinadas.

En el caso del Arte Medieval, tenemos un claro ejemplo sobre la influencia decisiva de las clases dominantes -Iglesia y nobleza feudal- en la producción artística: tanto las manifestaciones plásticas como las literarias fueron el resultado de lo que la sociedad promovió a través de una concepción teocentrista del universo.

Durante el Renacimiento muchos pintores se ciñeron a la ideología de sus protectores

y en algunas ocasiones se sometieron a los criterios estéticos de los mismos. Tenemos el caso de Giovanni Bellini (1430-1516) quien fue el pintor idóneo de los gobernantes venecianos. Los retratos del Dux Leonardo Loredano (National Gallery, Londres) y del "condottiero" Bartolomeo Colleoni (National Gallery of Art, Washington) están a tono con su posición y la dignidad de su cargo. Según Thomas Craven, encontraron en Giovanni Bellini *"al artista de buen carácter en quien se podía confiar para que se pintase haciendo honor a la verdad, pero sin aspereza, pues solo aspiraba a descubrir en sus modelos la serena integridad de su propia naturaleza"*. (23) Bajo la perspectiva de Nicos Hadjini-colau este tipo de obras reflejan *"una ideología en imágenes positiva"*, desde el momento que el artista busca *"afirmar los valores de una clase, la unidad del cuerpo social... y representar el mundo positivamente"*. (24) Se entiende, por tanto, una relación que no entra en conflicto con la ideología de la clase dominante -llámese clero, nobleza, mecenas o burguesía- a la cual, alaban y ensalzan a través de su producción artística.

Otros pintores, por el contrario, si bien están enmarcados en las corrientes estéticas propias de su época no se adaptan a la ideología de sus mecenas o protectores. Refiriéndose a Andrea Mantegna, Berenson afirma que pintó también *"leyendas sagradas con escaso sentimiento cristiano... En sus escenas, los viejos parecen senadores activos y orgullosos; los jóvenes tienen prestancia militar y las mujeres son floridas e imponentes..."* (25) En este caso, se da una evidente oposición por parte del artista ante la clase dominante o los convencionalismos tradicionalmente implantados por dicha clase. Bajo este punto de vista, el artista adopta una *"ideología de imágenes críticas"* desde el momento que *"se opone a determinadas prácticas o determinadas ideologías de clase"*. (26)

Esta "ideología en imágenes críticas", es la asumida en Nicaragua por el grupo PRAXIS en forma deliberada y consciente. *"La creación y existencia del*

grupo PRAXIS se nos impuso como una necesidad. Sentíamos y sentimos el peso de una cultura pobre, mezquina, supeditada a intereses de partidos políticos... a intereses de familias... a intereses extranjeros que puedan asegurar sus posiciones privilegiadas. . . En el campo la miseria y el analfabetismo se reúnen por las noches a escuchar el radio transistor que no les trae ninguna esperanza... Ese es el paisaje deprimente que nos rodea, el paisaje 'color caca' que se refleja en la obra de los que buscamos inspiración en nuestra Managua lacustre". (27)

En este caso, dicha ideología no sólo se evidencia en la producción artística, sino que tanto en el Manifiesto como en la Editorial de la revista **Praxis** los párrafos que se acaban de citar son un testimonio fehaciente de esa actitud crítica y combativa.

Un ejemplo análogo al adoptado por el grupo Praxis en los años 60, es el del grupo de Solentiname en los años 70 cuya actitud de protesta en sus manifestaciones estéticas "ejerce -según Hadjinicolau- una crítica respecto de otros tipos de ideología, ciertos elementos de las cuales se encuentran en ella" (28) y conlleva una severa censura de las condiciones reinantes en la Nicaragua de entonces. También reflejan la intensidad de la lucha ideológica que se lleva a cabo en el momento de la producción de dichas obras.

En otros casos, el artista no suele adoptar esa posición abierta de crítica o censura; con frecuencia suele aislarse social o geográficamente. Esa actitud de fuga obedece a una inconsciente actitud de protesta en la mayoría de los casos. Los que no quisieron plegarse a la sociedad con la que no estaban conformes, tomaron vías distintas pero constituyendo éstas un mismo rechazo: la "huída" expresada en sus formas mas diversas. Bajo esta perspectiva, el movimiento "hippy" es una manifes-

tación de desarraigo voluntario. En su rechazo a la sociedad se da una actitud consciente y asumen una postura contestaria frente a esa sociedad que repudian: detestan la mecanización, forman comunidades en las que se dedican al trabajo artesanal y adoptan modos de vida anticonvencionales, vestimentas y modas chocantes. En sus expresiones artísticas huyen de todo lo que represente valores estéticos tradicionalmente aceptados. Se produce un "arte psicodélico, arbitrario, anticonvencional o anti-técnico en el que se manifiesta una escisión entre el mundo de valores" consagrados y estables, ante ese otro submundo que aspira a un arte menos alineado y más "humano" aunque a veces se le conceptúe de "antiarte".

Otro tipo de "huída" es la geográfica. En el caso de Gauguin, su atracción por los lugares nuevos, extraños o exóticos, obedece según Francastel "a una forma todavía mal determinada de su deseo de evasión total y nunca alcanzada". (29) Bretaña, Martinica, Arlés, Tahití... para regresar al París que le ahoga "a la vez que le clava en el corazón ese atractivo que le hará regresar allí después de una nueva evasión". (30) Pero siempre inconforme e inadaptado en su tierra, vuelve a buscar la naturaleza virgen en las islas Marquesas, donde muere solitario.

También se puede considerar la "huída" o escape de tipo "ambiental" a los círculos artísticos cafés o barrios que conforman la "bohemia intelectual" de la época. Estos grupos de artistas refugiados en un determinado ambiente forman, generalmente, una contra-cultura: el envés, la otra cara de la moneda de la cultura establecida. Los caracteres de esa contra-cultura comportan una superación de la civilización industrial, de consumo, burocratizada y autoritaria. Sus manifestaciones artísticas se dan no sólo a través de la literatura o la pintura sino también del "cine underground", los "happenings", la fotografía, la artesanía. Nacen estas actitudes, según Plejanov, cuando los artistas sienten "una oposición irreductible entre sus

aspiraciones y las aspiraciones de la sociedad a que pertenecen". (31) A través de las influencias que de una u otra forma recibe el artista de la sociedad, se determina el contenido de la obra, el cual de una manera evidente será determinante como factor de cambio.

Dentro de la producción artística, este fenómeno se opera con más precisión

y efectividad dentro de la literatura que en las artes plásticas. Benefician esta difusión, el carácter oral de la primera, en contraposición al carácter visivo de las últimas. Cuadros sociales que se presentan en ciertas obras literarias han tenido una trascendencia e importancia decisivas.

¿Qué efecto produjo **La Madre** de Gorki

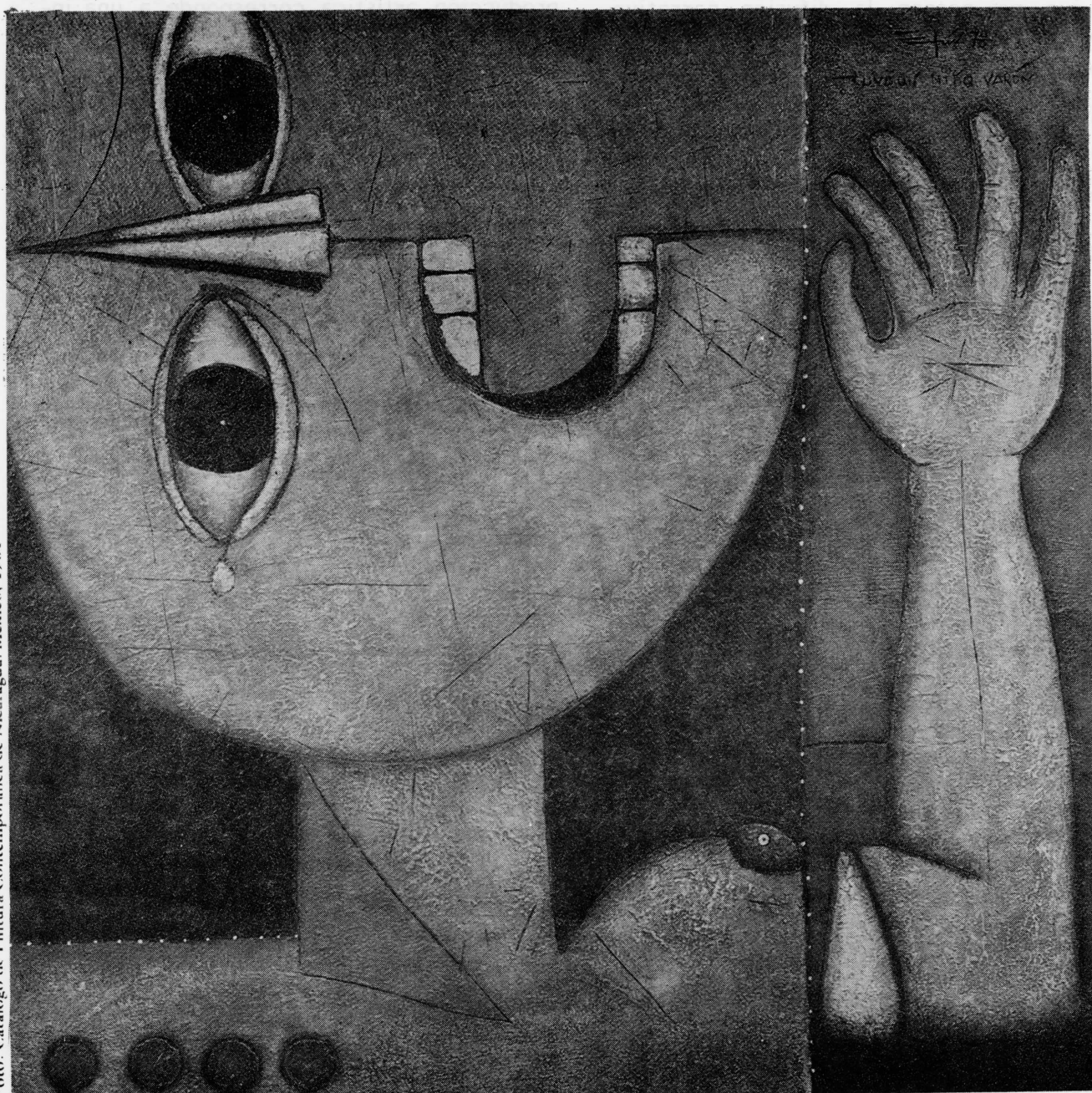


Foto: Catálogo de Pintura Contemporánea de Nicaragua. México, 1981

El Grito I de Efrén Medina

en la Rusia de principios de siglo? ¿Hasta qué punto puede ser cierta la teoría que **La Cabaña del Tío Tom** provocó la guerra de Secesión en Estados Unidos? ¿Ha hecho cambiar el **Canto Nacional** de Ernesto Cardenal la actitud del nicaragüense de los años 70? ¿Qué impacto produjo el grupo VENTANA dentro del mismo contexto socio-político? Si bien es más limitado el efecto de las artes plásticas, dado que no poseen la difusión narrativa y orai de lo literario, existen obras cuya difusión favorecida por las reproducciones realizadas con el progreso técnico inciden también en la "educación social" del hombre. Podemos citar, como ejemplo, los grabados de Daumier (1808-1879), litografiados en periódicos, tales como "La Silhouette", "Le Charivari", "Le Caricature". En estos grabados, el realismo se torna caricaturesco y la deformación, expresiva. Sirven para poner de manifiesto los vicios que aquejan la sociedad de su época; hace llegar su mensaje a la gente iletrada: al pueblo abatido y cansado de los trenes, las salas de espera, el cual es su principal protagonista. La caricatura de Daumier se convierte en un arma de lucha política a través de la cual censura a los malos gobernantes, a los abogados sin escrúpulos, a la corrupción política.

Goya, a través de la sátira y su deformación esperpéntica, fustiga al igual que Daumier la sociedad de su tiempo. Dentro de sus **Caprichos**, "Tu que no puedes" (1793-1796) pertenece a la serie de grabados político sociales en la que dos campesinos -símbolo del pueblo español- aparecen "aplastados" bajo el peso de los asnos blancos y bien cebados que representan a la aristocracia y el clero.

Actualmente, gracias a los adelantos de la técnica, esta reproducción de la obra artística abarca desde las tarjetas postales, las ediciones de lujo, el tiraje barato y en serie, hasta los medios de difusión masiva, mediante los cuales se puede lograr una verdadera democratización de la cultura.

Dentro de los movimientos de vanguardia,

el dadaísmo, el surrealismo y el expresionismo constituyen una serie de manifestaciones plásticas que a través de su forma de expresión, aparentemente caótica, evidencian una actitud crítica y de protesta ante la sociedad, a la par que muestran una actitud revolucionaria ocasionada por situaciones históricas concretas. Con el expresionismo se transformó la noción tradicional de "realismo" y su producción artística corresponde a una interpretación ideológica y dialéctica de la evolución cultural. Una oposición no sólo al tradicionalismo académico sino *"al historicismo antidialéctico del romanticismo, al gusto pequeño burgués de la época victoriana"*. (32) Por su interpretación crítica ante la sociedad con sus ataques al realismo ortodoxo a través de su estética desrealizadora han actuado como medio transformador para que el público tomase conciencia de ciertas realidades como: la guerra, el militarismo, la opresión, la angustia, el miedo.

¿No es acaso **El Grito** de Edvar Munch la expresión más patente de la angustia y el miedo ocasionado por la guerra? El hombre que grita es un personaje esquelético y espectacular, estéticamente deformado, que rompe con los valores tradicionalmente consagrados por el formalismo burgués como lo bello, lo hermoso, lo solemne. La toma de conciencia social que se opera es más considerable que usando un realismo académico. Un fenómeno análogo ocurre en **El Grito I** (técnica mixta/madera, 1978) de Efrén Medina: más que grito de angustia y dolor es el grito de protesta ante la guerra y sus trágicas consecuencias: "tuvo un hijo varón". En ambos cuadros la realidad se agita convulsivamente bajo el grito de la angustia transformado el entorno geográfico: el de los fiordos escandinavos -Munch- y el del trópico nicaragüense -Efrén Medina- convertido en un trasfondo desolador que se agita bajo el grito de la angustia.

Volviendo al tema del surrealismo mencionado al principio de este tema, ¿de qué modo el movimiento surrealista operó como instrumento de lucha contra

la sociedad burguesa? Al "llamado" marxista para la transformación del mundo, los surrealistas, mediante la representación de lo inconsciente -tradicionalmente oculto y tabú-, plantean el comienzo de un contacto con el mundo exterior, en base a una "agresión" revolucionaria hacia los temas sacralizados dentro del buen gusto y el "sentido común" de la burguesía. Dentro de la plástica nicaragüense, cuadros como el **Rito Erótico** (crayón/cartulina, 1975) de Genaro Lugo o las **Frutas Mutantes III** (óleo sobre tela, 1976) de Omar d'León suponen la desmitificación de tópicos ocultos y "prohibidos", censurados por una moral puritana y mojigata. Según Argán:

"el inconsciente que el arte surrealista revela con aparente objetividad, pero realmente bajo una oscura luz de vicio y de culpa, es a todas luces un inconsciente de clase, la otra cara de la lucidez racional, de la eficiencia de claridad de visión del dirigente burgués". (33)

Bajo esta óptica, podemos situar la pintura del chileno Roberto Matta que representa la libertad de imaginación, la expresión de un mundo interior liberado de la normativa y los convencionalismos impuestos por la sociedad. En este aspecto, la obra de Matta es altamente revolucionaria, no sólo por su lenguaje plástico sino porque dicho lenguaje está sustentado por una fuerte base ideológica: *"el surrealismo es un instrumento para ver lo que está detrás... Igual que el marxismo, el psicoanálisis y la alta matemática es un instrumento para penetrar en lo no vidente". (34)*

Para Matta *"la imaginación es un arma contra la alienación"*, (35) porque a través de ella muestra el artista su inconformidad ante el mundo alienado del capitalismo y traduce mediante la "iconografía surrealista" su intención transformadora de la realidad, su malestar y su desafío ante lo que es y no debe seguir siendo.

Paralelamente al surrealismo existen otras manifestaciones estéticas concientizadoras

con una postura axiológica ante la realidad. En estos movimientos vanguardistas se plantean nuevas formas de percepción y nuevos canales de relaciones concientizadoras para con el público. El "leit motiv" que preside estas últimas tendencias vanguardistas es la ruptura respecto del pasado y de todo lo sacralizado por la tradición. Una de las innovaciones rupturistas más interesantes es la de desvanecer el concepto de élite y de genio. Hadjini-colau (36) hace la división de "tendencia apolítica" y "tendencia revolucionaria en arte y política" dentro de las vanguardias de las últimas décadas. Dentro de la tendencia apolítica se incluyen los movimientos que surgen en la década de los 40 y 50, los cuales se remiten solamente a la innovación artística sin ningún cuestionamiento socio-político. Su principal interés son los problemas técnicos junto con las nuevas formas de expresión y representación.

Por el contrario, "la tendencia revolucionaria en arte y política" no sólo contempla las innovaciones estéticas, sino que de forma consciente, y siguiendo la línea cuestionadora de la vanguardia tradicional, manifiestan una actitud contestataria a nivel de contenido artístico, de manifiestos, debates y polémicas.

En todas estas tendencias "informales" se presenta una característica sumamente testimonial y crítica ante la sociedad, en la que interviene la protesta y la denuncia junto con lo innovador, tendencia que se ha consignado bajo el término de "anti-arte" por apartarse de todos los cánones y normas tradicionalmente establecidos. Mantiene, además, una posición marginal con su rechazo a los valores estéticos tradicionalmente consagrados, desmitificando la obra de arte, el individualismo extremado y el mercantilismo artístico, mediante su actitud iconoclasta a la par que combativa.

Dentro de esta concepción, los pintores "pop" han demostrado hasta qué punto se pueden reproducir "símbolos" a través de

las cosas reales representando -valga la redundancia- "lo representado": la reproducción de imágenes plásticas que son el efecto de una cultura de masas. Imágenes transmitidas hasta el cansancio a través de la T.V., el cine, los afiches. El pop-art *"utiliza las imágenes conocidas con un sentido diferente (como ya hicieran los DADA) para lograr una nueva estética, o alcanzar una postura crítica de la sociedad de consumo"*. (37)

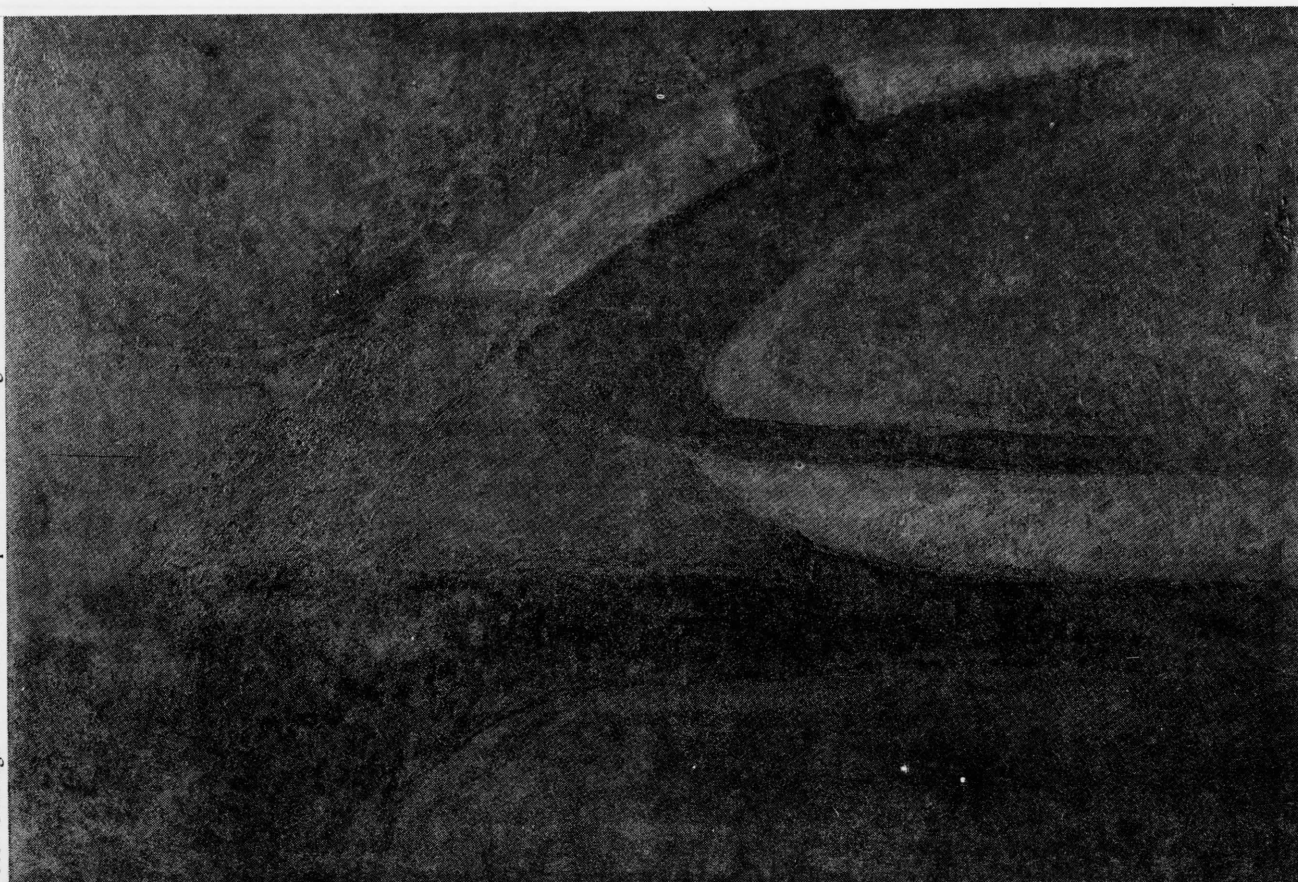
Los artistas "pop" asumen una actitud contestataria contra "la civilización de las imágenes". Si cada imagen conlleva un mito, una persuasión, la repetición en serie de esos pseudovalores, ellos los desvalorizan y desmitifican. Al reificarlos confieren el mismo valor axiológico al rostro de un presidente-Kennedy-, que al de un "sex symbol" -Marylyn Monroe-, que a las sopas Campbell o la Coca-Cola. De esta manera, los artistas "pop" han retomado estas imágenes para volverlas contra los productores de dicha cultura; constituyen una crítica irónica hacia el consumismo, a través de los objetos que el consumo ha utilizado o los símbolos sexuales que la sociedad capitalista ha creado. Esto se evidencia en las **Multiplicaciones** de Andy Warhol: rostro de Marylyn Monroe, las latas de sopa Campbell, las botellas de Coca-Cola. En estas frías multiplicaciones, ¿qué pretende Warhol comunicarnos y cuál sería el significado de su opción por las multiplicaciones? Sus latas de sopa funcionan más como SIGNO que como IMAGEN. Warhol convierte la multiplicación en SIGNO; éstas no pretenden expresar, sino significar en la idea de "proliferación", una denuncia a la producción industrial de objetos en serie, en una sociedad masificada por un tecnicismo consumista y que corre el riesgo de ser devorada por la superproducción que su mercantilismo creó. Esta actitud asumida por los artistas pop", lejos de ser una manifestación "pasivizada" de la tecnocracia norteamericana, se convierte en un comentario crítico e irónico hacia las instituciones sociales que ignoran su propia estructura.

Dentro del proceso de concientización

social a través de las artes plásticas, no siempre los mismos objetos reificados poseen la misma significación. En este caso, dos elementos aparentemente similares o idóneos conllevan mensajes y significados distintos. Las latas aplastadas y machacadas de Alejandro Aróstegui *"corroída y descolorida basura de la industria y del consumo"*, (38) funcionan como IMAGEN y no como SIGNO. Al perder su forma exterior inicial y convertirse en basura adquieren un significado doble: por un lado, la crítica hacia una sociedad contradictoriamente "devorada" por la miseria y el consumo, y por otro, esas latas integradas dentro de una composición pictórica, metódica y ordenada, se convierten en un símbolo artístico coherente, equilibrado y depurado, que sin perder su carga crítica adquieren un significado altamente metafórico: la unión del plano real con el plano ético y estético.

Por otro lado, Alejandro Aróstegui reconquista la comunicación mediante un sistema de imágenes didácticas y concientizadoras de la realidad, las cuales a la vez son eficazmente asimiladas por los hábitos perceptivos del hombre. En estas imágenes se reúnen las características de las corrientes gestálticas: estructura, forma, configuración y figura, donde el sentido de sus elementos está dado por el de la totalidad que integran. Al mismo tiempo, confiere dignidad y arte a la materia inanimada.

En la actual problemática artística, se ha seguido planteando la cuestión de materializar a través de la pintura un mundo nuevo cada vez más solidario con las aspiraciones del pueblo, paralelamente a la acción político-revolucionaria. Una forma de hacer realidad esta aspiración, sería llevar a cabo la idea de André Bretón, el cual, siguiendo el pensamiento de Marx, afirma que *"nuestra ambición ha de consistir en ligar con nudo indestructible la actividad de interpretación con la actividad de transformación"*. Bajo este aspecto, los artistas informalistas o no figurativos, han tratado de crear nuevas formas de expresión concientizadoras, para apartarse



Cabeza de Pájaro de Genaro Lugo

de la masificación y cuestionar la realidad en forma distinta al criterio cuantitativo del arte "pop". Podríamos situar en este contexto a las llamadas "artes gestálticas". (39) Argán manifiesta al respecto *"que toda opción al nivel de la estética supone un compromiso ideológico y una toma de posición con respecto de la cuestión técnica"*. En consecuencia, se trata de otorgar a la técnica y a la organización formal una transmisión de valores y un contenido ideológico. Basándose en la psicología de la percepción (gestalt) han surgido una serie de manifestaciones artísticas como el neoplasticismo, el constructivismo y el arte cinético, conocidas también como artes "programadas".

Sin embargo, bajo el punto de vista de Argán, en su nueva concepción "gestáltica" se plantean abundantes significaciones tales como:

"valor psicológico-colectivo de la for-

ma, visualización de conceptos, convergencia o superposición de los métodos artísticos y los científicos... conocimiento de las enseñanzas de la ciencia para controlar y reducir el poder de las tecnocracias". (40)

Bajo este aspecto, se trata de imprimirle a la técnica y a la organización formal un contenido ideológico y una escala de valores (axiológico), puesto que en la programación y planificación artística están ligados ciertos procesos técnicos relacionados al mismo tiempo con la comunicación social. De esta relación entre lo tecnológico y lo artístico, surgen una serie de manifestaciones estéticas tales como las llamadas "artes planificadas" (como la arquitectura, el urbanismo, y el diseño industrial) y las "programadas", realizadas en base a un proyecto tecnificado en mayor o menor grado. Tanto las "artes planificadas" como las "progra-

madas" son susceptibles de una resemantización, pues denotan nuevas acepciones dentro del proceso social y comunicacional, como el caso de la artisticidad tecnológica y gráfica de las computadoras electrónicas. En este caso la actividad gráfica cibernética pertenece a los procesos tecnificados con cualidades artísticas y valores estéticos. Max Bense considera "signos estéticos" los colores, líneas, puntos, perforaciones específicas, tipos de escritura, trazos y signos bidimensionales mediante los cuales se producen no sólo unas cualidades artísticas, sino nuevas dimensiones de expresión: se pueden lograr a través de los signos de escritura el retrato de una persona, "dibujar" objetos distintos tales como aviones, automóviles, creando una nueva actividad artística independiente de informaciones precisas y de datos exactos o probabilísticos.

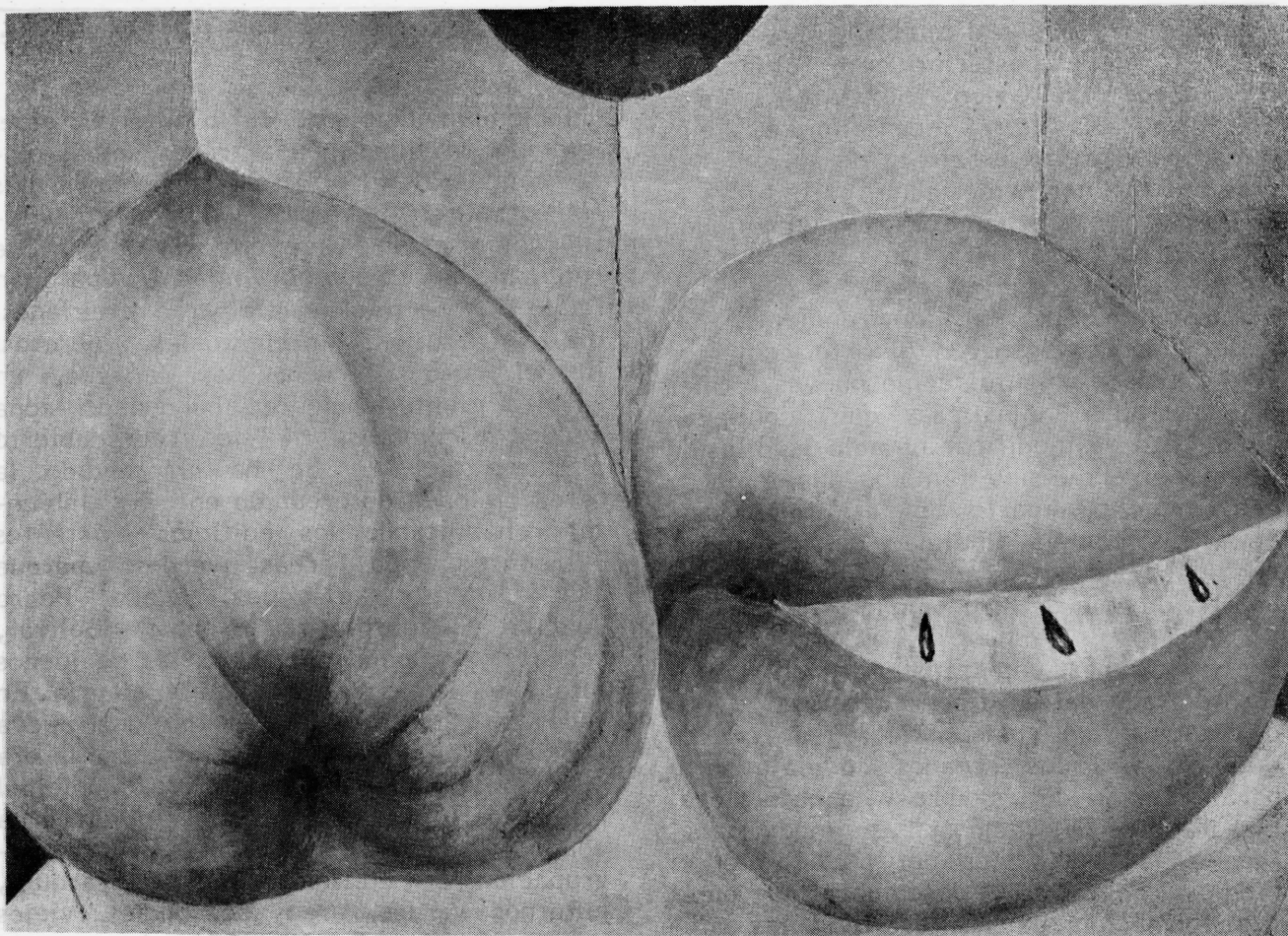
En este caso, a través de la actividad gráfica de las computadoras se crea una nueva relación entre el arte, la sociedad, la técnica y la ciencia. Se crea, además, un nuevo tipo de arte programado y anónimo, mediante el cual se estructuran nuevos valores y una nueva "gestáltica" en la que se conjuga no sólo el valor psicológico y colectivo de la forma, sino la unión de lo científico conjugado con lo artístico. En este caso, a través de este tipo de manifestaciones estéticas (o micro-estéticas) -"programas" como el "computer art"- se puede lograr que la ciencia esté al alcance de las mayorías. Al generalizarse el empleo de las computadoras en todos los sectores de la ciencia y de la técnica, se han trasladado al área de la programación electrónica diversas operaciones estéticas que van desde el grafismo, la música y la poesía hasta las artes plásticas. De esta manera, a través del "computer art" (41) se puede "socializar" la ciencia a través del arte y viceversa, aunque solamente se manifieste a través de sus niveles más simples y elementales.

Entonces, podemos ver que con mayor o menor éxito se operan una serie de manifestaciones artísticas a través de la tecnología que desembocan en nuevas re-

presentaciones estéticas vinculadas con la realidad y a través de las cuales se logran nuevas formas vivas de expresión, que influyen en la sociedad. De acuerdo a estas valoraciones, ¿cuál es el papel de las vanguardias actuales al "justificar" y "legalizar" manifestaciones tales como el "arte conceptual", el "arte pobre" ("poor art") y el "arte imposible"?

¿Qué papel juegan el "land art", el "arte de participación" el "minimal art", el "environmental art" (arte ambiental), la "pintura sistemática" y el "arte cinético"? Por un lado, tenemos dos mundos cuantitativamente distintos: el macrocosmos regido por la cultura tecnológica y la cultura de masas; y el microcosmos del "arte artístico" de raigambre humanística. Dentro de este último, no se puede pasar por alto el repudio a la cultura tecnológica a través de la disolución formal con el informalismo matérico (Tàpies y Cuixart en España, Alejandro Aróstegui en Nicaragua) y la pintura de acción, frente a las que surgen el arte "racionalista puro" del constructivismo (Naún Gabo) y del arte cinético (Vassarely, Omar Rayo).

Dentro de lo antagónico de estas tendencias como es: contra la disolución de forma, aparición de la estructura; contra el instinto, la razón; contra lo confuso, el orden racional; hay un elemento ideológico común: desalienación del quehacer artístico dentro del sistema tecnológico capitalista, con el propósito de mejorar la existencia del hombre frente a la invasión de un pseudo-arte institucionalizado por los "mass-media" (medios de comunicación masiva) que han creado la "civilización de las imágenes". Frente a ellas surgió -como ya vimos- el arte "pop" desmitificando en forma irónica la masificación impuesta por el consumo. Contra esa misma "civilización de imágenes", surgen las últimas tendencias informalistas. A partir de esas imágenes tecnificadas reificadas y deshumanizadas, surge como válvula de escape, como intento de una salida ante la alienación del arte, la búsqueda de nuevos valores concientizadores como "el arte



Frutas Mutantes de Omar de León

ambiental" y el "arte de participación" a través de los "happenings" (eventos, sucesos casuales), a fin de lograr que el público se incorpore al objeto y sacudirlo de su apatía e indiferencia. Un ejemplo de esto serían los inflables de Pistoletto o Josep Ponsati. (42) En Nicaragua, la acción colectiva de las "pintas" y los murales constituyen un magnífico ejemplo del llamado, con todo acierto, "arte de participación". Tratan, además, de estimular la creatividad del espectador involucrándolo en la acción.

Otra de las tendencias desalienantes, y que presenta una serie de afinidades con los "happenings", es el "environmental art", a través del cual se realizan entornos geográficos llamativos integrando diversas formas expresivas que abarcan las artes visuales en general y, especialmente, las

artes plásticas como la pintura y la escultura. En esta creación de ambientes (environments) el espectador puede intervenir de varias maneras, y al igual que en los "happenings" se convierte en espectador activo.

Dentro de esta misma categoría integradora y "concientizante" se puede incluir los "earth works" (trabajos en tierra) conocidos también bajo la denominación de "land art", mediante los cuales se trata de atraer la atención del espectador hacia la naturaleza a través de formas insólitas y aparentemente carentes de lógica, porque no se trata de una naturaleza tradicionalmente bella, sino inhóspita. Tal es la manifestada a través de las fotografías aéreas de Richard Long: enormes espacios concéntricos de dimensiones gigantescas realizados por "artistas" -como Dennis

Oppenheim y Richard Morris- sobre la tierra o la nieve, posteriormente fotografados desde un avión. Su intención es el retorno a la "tierra incontaminada" lejos de la civilización urbana o de la sociedad consumista norteamericana, frente a la cual manifiestan su total inconformidad a través de una evasión consciente.

Es evidente que del "environmental art" y del "land art" surgen el arte ecológico y el diseño ambiental como nuevas formas de actividad plástica que conllevan un intento de modificar no sólo la difusión social del arte, sino también una toma de conciencia por parte de las vanguardias artísticas con la finalidad de insertar al pueblo en las actividades plásticas y crear una conciencia de arte popular.

Suponen ambas, una transformación y reinterpretación del entorno geográfico, y concretamente del paisajístico, con nuevos matices plásticos creados conjuntamente por la acción del hombre y la naturaleza. Los intentos del "land art", a fin de transformar las relaciones del público con el medio geográfico, desembocaron en la transformación de nuevas vivencias estético-conceptuales. La difusión de las fotografías realizadas en lugares inaccesibles (montañas, desiertos, parajes helados) a través de diarios y revistas, brindaron la posibilidad de ampliar la visión artística de una gran mayoría de personas que no tenían acceso a las exhibiciones de los museos o galerías de arte.

En este caso, la "orientación urbana" del arte ecológico es una respuesta altamente positiva para lograr una sensibilidad estética a nivel popular a través de una socialización de vivencias y actividades comunes. Esta orientación "urbana" está destinada a lograr un arte "abierto" en el que participe un público variado: niños, adultos, profesionales (43) y trabajadores, decorando predios baldíos de la ciudad, así como muros y vallas para contribuir a formar una educación estética masiva, y convertir el arte en una función lúdica a la par de la búsqueda de nuestra identi-

dad, articulando lo recreativo con lo estético y lo socio-político.

Un ejemplo incipiente de lo anterior, es el iniciado en Nicaragua a través de las pintas rojinegras, el grafismo de las consignas -MPS, SMP- y los murales de tipo coyuntural como el de Cerezo. Este mural fue realizado para la bienvenida al Papa Juan Pablo II, y en él participaron cristianos, niños, adultos, intelectuales, obreros. En el caso concreto de Managua, un "habitat" anteriormente abandonado -zona de los escombros- ha sido redescubierto a partir del 79. Se ha emprendido la tarea ciclópea de crear un entorno ambiental rehabilitando los edificios existentes y construyendo áreas verdes: parque Luis Alfonso Velázquez, plaza Pedro Joaquín Chamorro, monumento a Bolívar, todo ello animado por las zonas de juegos infantiles llenas de colorido y alegría. En todo este entorno ha surgido una nueva concientización ecológica que antes le era ajeno. Esta vez la excavadora municipal realizó el milagro de convertir un área abandonada en un verdadero FORO: reagrupación de edificios públicos, parques, entornos verdes, áreas peatonales, viejos muros enmohecidos transformados en murales; todo un espacio olvidado, ahora ennoblecido por el arte.

En todas estas acciones artísticas la praxis constituye un elemento esencial. Además, la interacción constituye una forma eficaz de modificar las relaciones sociales entre las personas convirtiéndose el arte en un instrumento de liberación. Sin embargo, para convertirse el arte en un instrumento de liberación tiene que pasar primero por una etapa de rebelión. El llegar a ser instrumento transformador de la realidad es un cambio que no se opera en forma instantánea; sobre todo si tenemos en cuenta la influencia de los "mass-media". De tal manera, que no es sino hasta la década de los años sesenta que el arte se constituirá, a través de las tendencias neodadaistas, como una forma de acción subversiva, no sólo respecto de las formas expresivas tradicionales, sino también del sistema socio-económico, diri-



Parque Luis Alfonso Velázquez, Managua

giendo su "provocación" hacia los aspectos consumistas y alienados de la civilización industrial. En este caso, el arte busca nuevas formas de concientización y comunicación aunque los valores estéticos queden relegados a un segundo plano, como ocurre con el arte pobre o "poor art".

El "poor art" es una pintura orientada hacia el sentido de protesta como la de Tàpies, Millarés y Cuixart, quienes se muestran conscientes ante la sociedad de su responsabilidad como artistas. Antoni Tàpies en 1945 renuncia al óleo y comienza a trabajar con materiales pobres como cartones, arena, tierra, telas viejas, trozos de cuerda y hasta papel higiénico. Estos materiales tradicionalmente "delezna- bles" los incorpora en su **Collage de Cruces** (1947, Colección Henri Lazard, París) con un enfoque claramente anticomercial

e inclusive antiestético. Tàpies declara sus propósitos cuando afirma:

"con mi arte pretendo recordarle al hombre lo que es en realidad, darle un tema de meditación, producirle un choque que le despierte del frenesí de lo inauténtico... con mi obra intento ayudar al hombre a superar este estado de alienación". (44)

Para Tàpies y los informalistas Cuixart, Millarés, Burri) el arte pobre niega la catalogación de lo artístico como exponente único de objetos valiosos excepcionales, privilegiados exclusivos y canónicos. En principio, no intentan cambiar sus cualidades de cosas vulgares, "despreciables" e incluso invendibles para que no se valoren al nivel comercial de objetos cotizables. De esta forma, se suman a la difícil tarea de hacer del arte un medio para conocer

la realidad y plantean la necesidad del compromiso por parte del artista para con esa realidad. Inclusive, al incorporar a la obra de arte todos los elementos de la cultura "junk", el artista emprende la difícil tarea de desmitificar los objetos sacralizados, paralelamente a la de lograr calidad artística, la cual termina imponiéndose aunque usen medios expresivos alejados de los valores estéticos tradicionales. En estas manifestaciones artísticas, los "objects trouvés" se convierten en símbolos estéticos.

Bajo esta perspectiva, Nicaragua no es ajena a la influencia de los "informalistas" europeos, en un momento en que el concepto de arte como relación y como diálogo se había derrumbado. Al igual que Dubuffet, Wols, Foutrier, Burri y Tápies, los pintores nicaragüenses procuran expresar la realidad a través de imágenes fuera de cualquier lógica "formal". El único medio de restablecer la comunicación era a través de una nueva estética, en la cual lo informal se manifiesta en lo gestual de Vanegas, lo matérico de Aróstegui o la abstracción lírica de Luis Urbina.

Constituyen en estos casos manifestaciones "ante litteram" o "avant la lettre", en el sentido que logran soluciones estilísticas que se anticipan a otros movimientos artísticos contemporáneos, como el "arte conceptual" y el "art language", en su intento de dar prioridad a la formulación esencial de un mensaje. De esta manera, el arte conceptual intenta, no sólo desmitificar el objeto como hicieran los informalistas (o el "minimal art") sino que trata de suprimir el objeto como tal, a fin de evitar la mercantilización del mismo: eliminan lo coleccionable, lo vendible, lo cotizable; en una palabra, todo lo que pueda ser exhibido en los "salones capillas", a fin de abolir todo aquel "sistema galerístico" cuya exclusiva función estuviera reducida a la comercialización del arte. Constituye un esfuerzo para impedir no sólo la comercialización sino también la "sacralización" del artista

a través del mercantilismo institucionalizado de la producción.

En este aspecto, el arte conceptual sería el "chef-de-file" o precursor del arte ecológico y diseño del ambiente, en el sentido de proponer un mayor acercamiento del hombre hacia la naturaleza y también hacia un arte en el que aquel puede reinsertarse y participar de forma efectiva. De esta manera, lo testimonial y lo participativo se convierten en los factores predominantes. Otro de los objetivos del "conceptual art" es el de combatir la comercialización masiva de la obra de arte impuesta por el consumismo, y al mismo tiempo liberar al espectador de *"la contemplación mística del objeto sublimado"*. (45)

Todas estas últimas tendencias en las artes plásticas convergen en una serie de propuestas encaminadas hacia la reflexión del hecho artístico. Implican, por consiguiente, un replanteamiento en cuanto a la mercantilización del arte y las consecuencias ideológico-sociales que conllevan, a pesar de no ser contempladas en el arte conceptual como objetivos inmediatos. Cabe ubicar en este marco el "art language", como una consecuencia de las formulaciones derivadas del "art conceptual", en su intento de desmitificar el hecho artístico. Uno de los objetivos primordiales del "art language" -como variedad del "conceptual art"- es que la obra de arte pierda su finalidad formal para dar prioridad a la formulación esencial de mensaje. Joseph Kosuth, uno de sus más importantes teorizadores y representantes, afirma que *"en su consecuencia lógica más extrema, esta tendencia ha llegado a situar el arte en la infra-estructura lingüística que antes únicamente le servía de soporte"*.

Todas estas variantes se deben al interés desmedido por parte de los conceptualistas en su afán de liberar el arte y conceder mayor libertad al artista, en la creación de un "arte desmaterializado". Para lograr este arte "desmaterializado" se centran en el mundo natural (paisaje),

en el lenguaje utilizando como forma de arte signos gráficos y toda representación estética que rompa los esquemas tradicionales y propicie nuevas formas de expresión artística.

Sin embargo, todos estos intentos destinados a desmitificar y socializar el arte, no han logrado plenamente uno de sus principales objetivos como el de impedir la comercialización: ésta se impone al final, de manera inevitable. Para citar un ejemplo: una forma de hacer accesible sus "ideas" o los parajes inhóspitos del "land art" es mediante la fotografía, y tienen que recurrir a los "mass-media" para publicarlas y darlas a conocer. Como reacción en cadena, se impone inconscientemente la exhibición y finalmente la venta. Por otra parte, en las fotografías aéreas de un Richard Long, un Robert Morris, un Oppenheim, o un Georg Gerster se evidencia una indudable calidad artística. Como consecuencia final, al materializarse los conceptos, adquieren nuevos valores estéticos, y en la mayoría de los casos estos "conceptos" o esos "objetos conceptuales" se convierten en obras de arte cotizables y comerciables.

Antoni Tapies afirma al respecto:

"el arte pobre y conceptual importante -al igual que las corrientes mayores que siguen vivas en pintura- tienen unos contenidos y unas implicaciones en el comportamiento humano que van mucho más allá de la mera denuncia moralizadora de los engaños y explotaciones mercantiles que existen realmente en el mundo del arte... Sería muy importante que una crítica exigente empezara a disuadir a tantas falsas vocaciones y a denunciar el trabajo indigno e irrespetuoso con que se confunde en el mercado a justos y pecadores... La mayoría de "pobres" y "conceptuales" han acabado entrando en el mercado. Con todos sus inconvenientes (de los que principalmente, repito, es la ausencia de crítica) el sistema de galerías independientes es todavía un mal menor frente al diri-

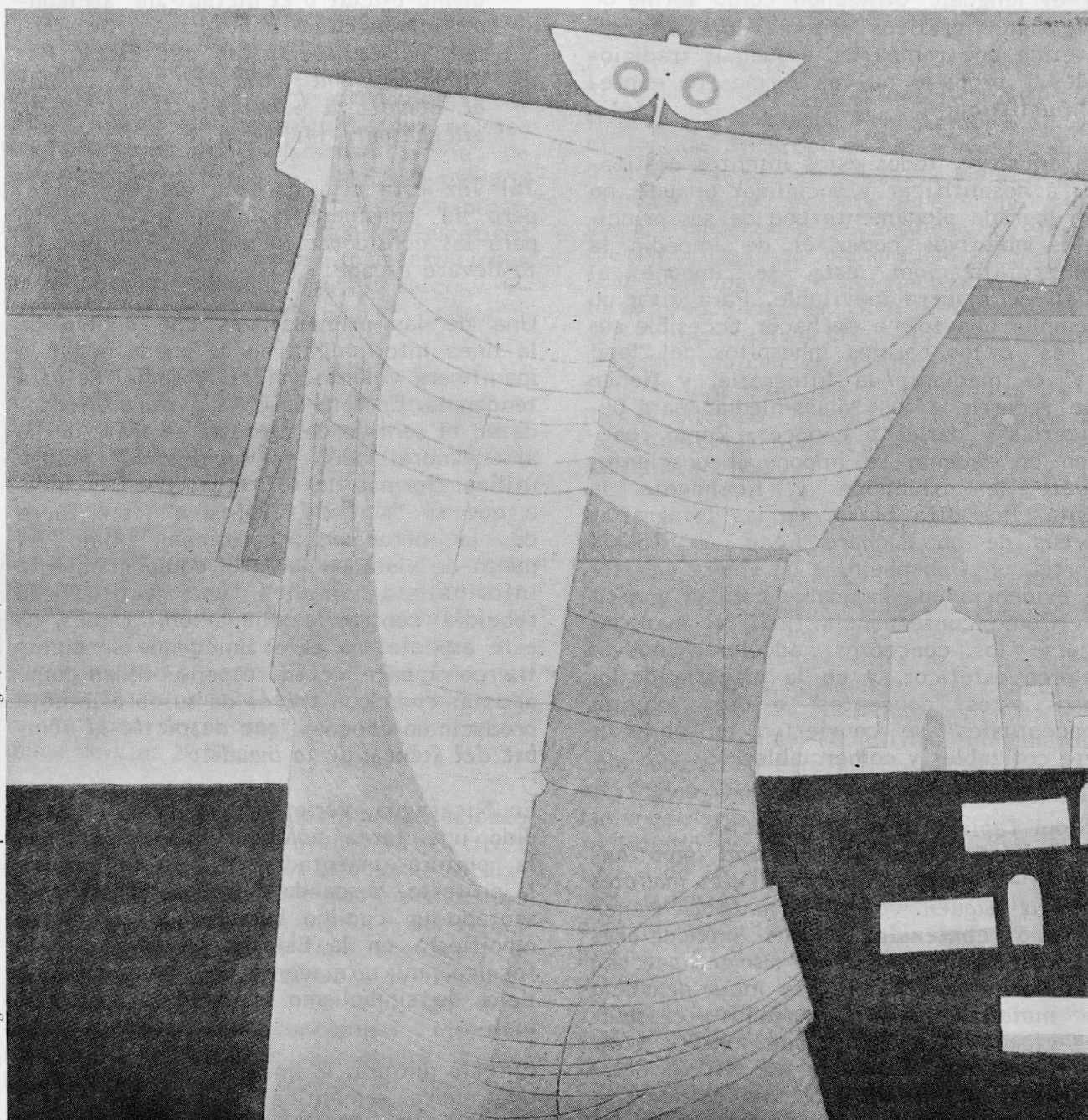
gismo oficial o el dictado de 'sociedades de artistas' a la manera de algunos países socialistas del Este... Por eso, con mi obra intento ayudar al hombre a superar este estado de alienación". (46)

Tal vez esta cita parezca un poco larga, pero la considero sumamente necesaria para las consideraciones que posteriormente llevaré a cabo.

Una de las primeras, es que dentro de la línea informalista no se puede negar la manifiesta voluntad moral y social de esta tendencia. En este caso, la pintura orientada en el sentido de protesta se trata de un arte "moralizado" y "socializado" pese a utilizar formas de expresión poco usuales, o que su "sintaxis expresiva" esté fuera de la ortodoxia tradicional. Bajo el punto de vista humano, el comportamiento informalista implica una actitud de rebeldía contra la alienación. Tapies, en este aspecto, no es el único que se muestra consciente de su responsabilidad como artista, cuando a través de su obra intenta producir un choque *"que despierte al hombre del frenesí de lo inaudito"*.

En Nicaragua, varios artistas han emprendido una tarea análoga, específicamente la pintura orientada en el sentido de la protesta, buscando a través de lo representado un camino humanizador, como se manifiesta en la **Estatua Olvidada** (1980, técnica, mixta/madera) de Leoncio Saenz llena de simbolismo alegórico y testimonial.

En esta pintura, la imagen central adquiere una nueva semántica: la paz anhelada y eternamente "crucificada". Se da una transmutación iconográfica mediante una creación comprometida con la transformación y mejoramiento del mundo: la imagen de la paz con cabeza de paloma, símbolo de Nicaragua en la conquista de la libertad para el hombre que aspira a vivir más humanamente. En este caso, el tema no expresa opiniones, revela hechos: cruz, estatua, tumbas. Imágenes alegóricas, a través de las cuales los símbolos



La Estatua Olvidada de Leoncio Sáenz

definen todo un mensaje: denuncia de la violencia y el drama de los nicaragüenses en su lucha cotidiana. El mismo cromatismo, predominio del azul y el blanco -colores nacionales- adquiere una jerarquía simbólica. No es necesario pronunciar discursos sobre la violencia o la muerte: las tumbas hablan por sí solas. Leoncio Saenz logra a través de su praxis

artística una representación crítica y transformadora de la realidad, inseparable de la coherencia, el equilibrio y la profesionalidad que confieren a su obra una óptima calidad estética.

En la mayoría de los casos, no se pueden comprender las manifestaciones artísticas como formas autónomas fuera del contexto

histórico que las genera, con todas las implicaciones y connotaciones socio-culturales y la necesaria articulación ideológica a todo nivel, en la cual se inserta la producción artística "desde dentro de las masas y con ellas, no desde fuera de ellas, como se pretendía tradicionalmente dentro de la concepción burguesa del arte". (47) No se trata de que el arte se convierta en un objeto de simple vanagloria para los artistas o los mecenas, sino que sea un instrumento puesto al servicio de la colectividad. Sólo será posible una asimilación total de la eficacia estética en el momento que se logre eliminar el carácter aislado y soberbio del arte; en el momento que deje de ser minoritario y se convierta en instrumento de educación de un pueblo entero que sea capaz de comprender que la belleza artística y la verdad no son ideales inalcanzables, sino que se convierten en elementos capaces de formar una conciencia integral, ayudando al hombre

a vivir en un mundo más humano y más real. Según Antoni Tàpies:

"el arte se convierte en una forma de conciencia social cuando esta insertada en una vanguardia revolucionaria, donde las masas luchan por la conquista de sus libertades, y modifica cualitativamente las relaciones del hombre con la sociedad y del hombre con la naturaleza". (48)

Por esta razón, el arte puede y debe ser, además de arte, algo más. El arte es un instrumento para provocar la conciencia ajena y una de las armas de que dispone el hombre para luchar por un mundo más humano. Sin embargo, no se trata de plantear el arte como una alternativa única, ni como salvación de la humanidad, sino como quehacer del hombre que mediante su praxis artística logre una práctica más crítica y transformadora de la realidad.

NOTAS

- (1) M.M. Rosental y P.F. Iudin, **Diccionario Filosófico**. Montevideo: Ed. Pueblos Unidos, 1965.
- (2) Pineda Barnet, Enrique, "La colonización del gusto y algunos asuntos a analizar para una descolonización y culturización adecuada". **Cine Cuba** no, año 7, Nº 48. Pag. 93.
- (3) A Zis, **Fundamentos de la estética marxista**. Moscú, Ed. Ráduga, 1982. p. 62
- (4) "La pintura dinámica", **El Nuevo Diario**, 19 de septiembre 1982. Entrevista de Rudolf Wedel con Roger Pérez de la Rocha.
- (5) A Zis, op. cit. p. 17
- (6) Anatoli Egorov, mencionado por A. Zis, op. cit. p. 18
- (7) Carlos Marx, **Manuscritos de París**, Londres, Critics' Group Series Translators, 1953, p. 384.
- (8) Raymond Cogniat, **L'impressionnisme**. París, Ed. Scala, 1974. p. 25
- (9) Giulio Carlo Argán, **El Arte Moderno**. Valencia, Ed. Fernando Torres, 1975. Tomo II, p. 101
- (10) Thomas Albright, Introducción al **Catálogo sobre la Exposición de Rolando Castellón**. Managua, Galería Tagüe, 1977
- (11) Ricardo Pau Llosa, "Landscape and Temporality in Central American and Caribbean Painting". **Art International**, (Suiza), Vol. XXVII, nº 1:28-33. p. 32
- (12) Etienne Gilson, "La significación de la pintura moderna". En **Pintura y Realidad**, Madrid, Ed. Aguilar, 1962. pp. 243-246
- (13) Michel Ragon, **De l'Expressionisme abstrait a la nouvelle peinture contemporaine**. París, Editions du Seuil, 1968. p. 95
- (14) Arnold Hauser, **Introducción a la filosofía de la Historia del Arte**. Madrid, Ed. Guadarrama, 1973. p. 484
- (15) Bernard Dorival, **De l'Impressionnisme a l'Expressionnisme**. París, Ediciones del Museo Nacional de Arte Moderno, 1973. p. 14
- (16) Jean Leymarie, "L'Impressionnisme". En **Dictionnaire de la peinture moderne**, París, Ed. Fernand Hazan, 1964. pp. 128-129
- (17) Entrevista con Mercedes Gordillo, 19 septiembre 1984
- (18) Marta Traba, **Mirar Nicaragua**, Managua, Ediciones El Pez y la Serpiente, 1981. pp. 29-30.

- (19) Marta Traba, op. cit. p. 29
- (20) Marta Traba, op. cit. p. 46.
- (21) A. Goodman, **Los Lenguajes del Arte**. Barcelona, Seix Barral, 1976. p. 25
- (22) Pierre Francastel, **Sociología del Arte**. Madrid, Alianza, 1984. pp. 19-21
- (23) Thomas Craven, **A Treasury of Art Masterpieces**. Nueva York, Simon and Shuster Inc., 1958. Pág. 71.
- (24) Nicos Hadjinicolau, **Historia del Arte y lucha de clases**. México, Siglo XXI, 1981. p. 14
- (25) Bernard Berenson, **Pintores italianos del renacimiento**. Citado por Adelaida Murgía, **Mantegna**, Méjico, Ed. Novarro Mondadori, Col. Grandes de todos los tiempos, Vol XXXVI, 1965. p. 15
- (26) Nicos Hadjinicolau, op. cit. P. 169.
- (27) Alejandro Aróstegui, "Editorial". **Praxis**, (Managua), 1963, Nº 1. p. 6
- (28) Nicos Hadjinicolau, op. cit. pp. 169-170
- (29) Pierre Francastel, **Historia de la pintura francesa**. Madrid, Alianza, 1970. p. 338.
- (30) Ibidem, p. 338
- (31) Georgü Plejanov, **Art and Society**. Londres, Critics' Group Series Translators, 1953. p. 41
- (32) Arnold Hauser, **Sociología del Arte**. Madrid, Guadarrama, 1977. P. 864.
- (33) Giulio Carlo Argán, **Arte Moderno**. Valencia, Fernando Torres Editor, 1975. p. 72
- (34) Lisandro Otero, **Entrevista con Roberto Matta**. La Habana, Letras Cubanas, 1984.
- (35) Ibídem.
- (36) Nicos Hadjinicolau, "Sur l'ideologie de l'avant-gardisme". En **Histoire et critique des Artes**, París, Librairie François Masperó, 1978. p. 103
- (37) A. Fernández y otros, **Historia del Arte**. Barcelona, Ed. Vicens Vives 1980. p. 263.
- (38) Alejandro Aróstegui, citado por Marta Traba, op. cit. p. 40
- (39) La expresión "Artes Gestálticas" es de Giulio Carlo Argán.
- (40) Giulio Carlo Argán, Convegno XII, 1961.
- (41) Han surgido exposiciones diversas: New York, Las Vegas, Londres... Una de las más notables fue la exposición itinerante que ha pasado por lugares como Hannover, Munich, Hamburgo. Oslo, Bruselas, Roma y Tokyo.
- (42) Según Joshua Taylor surgen estos nuevos valores como una revolución del concepto de arte, en que la creación de obras con carácter permanente no tiene mayor importancia. No obstante, -afirma Taylor- este tipo de trabajo "no fue caprichoso o improvisado sino que fue compuesto por una cuidadosa racionalidad". Joshua C. Taylor, **Las Bellas Artes en América**, México, Noema Editores, 1981. p. 225.
- (43) En Argentina alrededor de 1966 se formó un equipo de urbanistas, arquitectos y sociólogos bajo el liderazgo de Roberto Jacoby y Eduardo Costa para lograr una modificación estética del ambiente.
- (44) Antoni Tàpies, "Entrevista con Imma Julián". **Diálogo sobre Arte, Cultura y Sociedad** (Barcelona), mayo 1977. p. 81.
- (45) Ibídem. p. 84
- (46) Ibídem. p. 105
- (47) **Qüestions d'Art** (Barcelona), 1974, nº 28. pp. 10-11
- (48) Ibídem. p. 33. Este artículo de Tàpies también había aparecido en **Nueva Lente** (Madrid), 1973, nº 21.